

МЕЖДУ СМЕРТЬЮ И БЕССМЕРТИЕМ. ПРОБЛЕМА ГЕРОЯ В НОВЕЛЛАХ ЭДВАРДА КОЦБЕКА «СТРАХ И МУЖЕСТВО»¹

Юлия А. Созина

Институт славяноведения РАН, Россия

On the background of the tragedy of the Second world war Kocbek shows the hardest internal struggle happening in the hero's soul. Actively using the heritage of the Slovene and all-European poetic, prosaic and musical national culture, the writer emphasizes not exclusiveness, but more likely validity of occurrence of internal spiritual division of the person, his contemporary. In the book «Fear and courage» with new sincerity the author creates a poetic image of human existention, full of conflicts and contradictions, freedom and responsibility, defined by physical death and spiritual immortality.

«Страх и мужество» (1951) Эдварда Коцбека (1904–1981) – книга с удивительной судьбой, в чем-то опередившая общее развитие словенской прозы и показавшая, что как прежде о трагедии Второй мировой войны писать уже нельзя, книга, принесшая новую искренность, книга, в которой автор, отходя от привычной эссеистической и дневниковой манеры повествования, создает поэтический образ человеческой экзистенции, открывающий новую страницу в истории словенской литературы.

В каждой из четырех новелл книги показана пограничная экстремальная ситуация, когда герои должны сделать тяжелейший выбор, приняв на себя ответственность за человеческую жизнь.

В новелле «Темная сторона луны», открывающей книгу, повествование ведется от первого лица, что подчеркивает особые взаимоотношения автора и героя-рассказчика, повышает степень достоверности происходящего, создает обстановку доверительного разговора с читателем. Уже первые строки создают атмосферу духовной близости описываемых, «вымышленных» переживаний героя и «действительных» мыслей и чувств автора: *«Теперь, когда я перо поднес к бумаге, я знаю, что я совершил самое важное, что только в моем безвыходном положении было возможным. Я чувствую, что не только запустил тот механизм, через который смогу спокойно пересмотреть бурные события последних дней и в них найти себя, но я сделал нечто большее, возможно, тем самым я себя спас»* (Kocbek 1985: 9).

Первые строки книги содержат не только сомнения молодого человека, героя новеллы, ищущего ответы на сложные вопросы человеческого бытия и пытающегося ухватить его истинный смысл (*«истина снова ускользнет от меня»*), их можно отнести и к биографическому решению самого писателя перешагнуть через все идеологические условности и донести до современников иную, нежели официальная, правду народно-освободительной борьбы, братоубийственного раскола общества, воплотить в книге все то, что было им передумано и прочувствовано с позиций поэта, христианина, просто высокообразованного человека, интеллигента. Эта неординарность подхода Эдварда Коцбека к событиям недавнего героического прошлого словенского

¹ Статья написана на основе доклада «Образ современника в прозе Эдварда Коцбека», прочитанного на Международном коллоквиуме «Edvard Kocbek (1904–1981). В честь столетия со дня рождения» (Чехия, Прага, Карлов университет. 10 марта 2005 г.). Более полный вариант будет опубликован на чешском языке в сборнике, посвященном знаменитому словенскому писателю.

народа и вызвала в верхах непонимание, вылившееся в политический скандал, хотя в книге нет и тени сомнений в правильности и исторической необходимости партизанского движения во время войны.

В повествовании достаточно часто, в диалогах и внутренних монологах различных персонажей новелл, слышна речь автора, что уже ранее отмечалось в работах, посвященных книге Коцбека. Так, например, известный словенский литературовед Йосип Видмар использовал данный факт как основание для построения тенденциозных выводов в своей критике, бывшей составной частью антикоцбековской кампании, развернутой властями. Писателя обвиняли в том, что герои вдруг начинали говорить исторически не характерным для них языком, утяжеленным терминологией и философскими рассуждениями, за которыми легко угадывается автор. Как следствие создается впечатление, что выразителем позиции автора, его резонером становится то предатель, то враг, стирается грань между белым и черным, а это является недопустимым. Следует оставить в стороне идеологическую предвзятость подобных рассуждений. Да, действительно, почти за каждым героем новелл можно разглядеть автора. Именно его образ является смыслообразующим звеном книги.

Вероятно, при создании новелл для Коцбека историческая достоверность была несравнимо менее важна, чем истинность чувства, аутентичность ощущений и впечатлений героев, их жизненность в более глубоком философском плане. Объединяющий книгу образ автора смещает акценты из области действия, исторической реальности, в область постижения внутренней тайны человека. Это была первая публичная попытка такого рода в послевоенной словенской литературе.

Герой новеллы «Темная сторона луны» кратко рассказывает о своей деятельности в Люблянском подполье. Его задачей была организация и обеспечение работы специальных бункеров, где могли найти пристанище деятели сопротивления. О себе он говорит, что в детстве был трусливым мальчиком, которому за каждым темным углом чудились разбойники, бандиты и чудовища. С самых первых уроков в школе, объясняющих устройство мира и жизни на земле, страх лишь усиливался. Чтобы победить в себе демона страха, мальчишка-подросток совершал безрассудные поступки, удивляя своих одноклассников. Поступление на физико-математический факультет и знания, полученные там, лишь усилили чувство беспокойства и одновременно потребности в *«единой, неразделенной человечности»* (Kocbek 1985: 13). Именно поиски человечности становятся лейтмотивом всей книги Коцбека «Страх и мужество», характеризуют образ автора в произведении.

Переломной в жизни героя новеллы «Темная сторона луны» стала встреча с подпольщиком Барко. Это был человек, многое повидавший на своем веку, активный, глубоко и искренне уважаемый товарищами, цельный в своих поступках, но вместе с тем и в его душе жили представления о двойственности, относительности человеческого бытия.

Встреча с подпольщиками – достойными и решительными людьми с активной жизненной позицией и богатым внутренним миром – раскрыла герою-рассказчику *«опьяняющую безграничность жизни и абсолютную неуловимость тех истин, что разуму кажутся постоянными и несомненными»* (Kocbek 1985: 39). Подобно Барко, он начинает осознавать двойственность бытия. Постепенно молодой человек приходит к пониманию того, что страх и бесстрашие сродни друг другу и питаются из одного источника. Именно это открытие помогает ему спастись во время облавы и выбраться из ловушки, в которой

он оказался. И вместе с тем в финале новеллы рассказчик констатирует: «Эх, уже вижу, истина снова ускользнет от меня» (Косбек 1985: 69), – эти слова вновь актуализируют сомнения современного человека в разумности своего существования.

Не последнюю роль в раскрытии этой проблемы в новелле играют параллели с произведениями мировой классики. Так, во время первой встречи рассказчика и Барко (Косбек 1985: 19) по радио звучит музыка из балета И.Ф. Стравинского (1882–1971) «Петрушка». Примечательно, что в повествование вводится музыкальное произведение, носящее изначально жизнеутверждающий, народно-балаганский характер, а вместе с тем судьба его главного героя трагична. Тему Петрушки сопровождают судорожные интонации вздоха, стога, стелания. За простотой сюжета произведения Стравинского скрыт глубокий философский смысл, за ярмарочной историей несостоявшегося счастья – психологическая драма. Смерть Петрушки и его неожиданное появление в финале актуализируют тему судьбы, не властной над человеческим духом. В новелле Коцбека темой Петрушки как увертюрой предваряется появление мотива смешного человека, который затем займет важное место в характеристике образа героя.

Для более глубокого раскрытия образа подпольщика Барко в повествование вводятся стихи Р.М. Рильке (1875–1926). В строках австрийского поэта о диком звере, за прутьями клетки потерявшего способность видеть и чувствовать мир², Барко вдруг как в зеркале увидел самого себя. Автор словно напоминает, что за жестокостью и насилием войны человек утрачивает способность беспристрастной оценки, теряет полноту картины мира, а тем самым и свою свободу.

Несколько позже герой слышит от того же Барко пересказ фантастического рассказа Ф.М. Достоевского (1821–1881) «Сон смешного человека», который производит на него сильное впечатление. Смешной человек Достоевского был охвачен и покорен «страшной тоской», родившейся из убеждения в том, что «на свете *все равно*», «ничего не было» и «ничего не будет», он принимает действительность без спора. Один фантастический сон, где он посещает чудесную планету – настоящий человеческий рай, мир гармонии и любви, который впоследствии он сам и разрушает, посеяв среди местных жителей «атом зла», – перевернул все его представления о мире. И если прежде он был уверен в том, что «*на нашей земле мы истинно можем любить лишь с мучением и только через мучение!*», то после сна он стал проповедовать новую открывшуюся ему Истину: «*...путь наш имеет цель, неизвестную и таинственную и касающуюся одного меня*», «*Я не хочу и не могу верить, чтобы зло было нормальным состоянием людей*» (Достоевский 1983: 104–119). Эта история заставляет героя-рассказчика по-новому посмотреть на себя и свои страхи, она придает ему силы в западне – в окруженном итальянцами бункере.

Мотив «смешного человека» подчеркивает двойственность состояния главного героя. С одной стороны, это духовно всепобеждающий Петрушка, герой народного театра, с другой – чудаковатый герой Достоевского, проповедующий Истину, в некотором смысле продолжающий традицию образа юродивого, почитаемого в народе безумца, обладающего даром прорицания. Смех и трагичность, страх и бесстрашие переплетаются, подчеркивая главную мысль, заложенную в новелле Коцбека: безволие и бездействие смешно и трагично, лишь действие побеждает страх.

Параллели с произведениями Достоевского («Сон смешного человека», «Бесы») поднимают вопрос о самоубийстве. Напомним, что для Смешного человека смерть казалась возможным выходом из бессмысленности существования, для Николая

² Стихотворение «Пантера» *Der Panter* было написано Р.М. Рильке в 1903 г. и вошло в сборник *Neue Gedichte* (1907).

Ставрогина самоубийство представлялось великодушным избавлением всех от себя. Для героя-рассказчика Коцбека пассивность, метание между овладевающими им противоречиями также означало бы обречь себя на верную смерть, а ведь самоубийство – это проявление слабости. В этом позиция словенского писателя схожа с точкой зрения русского религиозного философа Н.А. Бердяева (1874–1948), с трудами которого Коцбек был хорошо знаком.³ Анализируя феномен самоубийства, Бердяев писал: *«Психология самоубийства есть психология замыкания в самом себе, в своей собственной тьме. /.../ Великая задача человеческой жизни состоит в том, чтобы человек научился выходить из себя, из поглощенности собой к другим людям и миру, к ценностям, имеющим сверхличное значение...»* (Бердяев 1992: 8-9.). К подобным выводам приходит и главный герой Коцбека, замечая: *«И все же существует нечто человечески важное»* (Kocbek 1985: 28).

Не случайным представляется и тот факт, что в минуты особо острого душевного смятения герой-рассказчик обращается и к классическим произведениям словенской литературы. В частности, он ищет опору в повестях Франа Левстика (1831–1887) «Мартин Крпан» (1858) и Прежихова Воранца (1893–1950) «Самородки» (1940), именно эти книги он *«инстинктивно вынул»* с полки и *«засунул к себе в карман»* (Kocbek 1985: 62) в разоренной при обыске комнате окруженного стражами дома. В этих, на первый взгляд, совершенно разных произведениях присутствует общий жизнеутверждающий дух, проистекающий из недр народного бытия, традиции, изначальной связи с природой. Силач Мартин Крпан из одноименной сказочной повести олицетворяет собой человека из народа, крепкого телом и гордого духом, уверенного в своей правоте, его сила имеет не столько физическую, сколько духовную природу, она сокрыта в крестьянской мудрости героя, в естественности его поведения. Мета, героиня повести «Самородки», и ее дети стали символом гордости простого человека, морального права на счастье, непобедимой силы духа, способной преодолеть любые страдания и лишения. Перенесенные героиней муки еще больше укрепили в ней чувство собственного достоинства, возвысили над несправедливостью, сделали сильнее. К своим гонителям Мета чувствовала лишь презрение, но не страх и не злобу. Примечательно, что и в произведении Левстика чувство озлобленности чуждо герою.

Для главного героя Коцбека найденные книги становятся дополнительным источником некой движущей жизненной силы, активного начала, превращающего возможность в действительность. Новое чувство, охватившее героя, усиливается еще больше, когда он, спустившись в бункер, впервые после облавы включает свет и радио и слышит музыку: *«Ее ритм открывал для меня границы времени, нетерпение во мне усиливалось... Что-то неестественное, неправильное было в том, что я прячусь от противника»* (Kocbek 1985: 63). Вновь в повествование вводится мотив «смешного человека», на этот раз обогащенный призрачной аллюзией на Дона Кихота. Имя героя Мигеля Сервантеса (1547–1616) стало нарицательным для обозначения людей, чье великодушие и готовность к подвигу вступают в противоречие с действительностью. Активность и бесстрашие сближают образ Дона Кихота с образом Петрушки, его «смешные» поступки полны благородства и разоблачают пороки самих «смеющихся».

Таким образом, благодаря введению в повествование своеобразных интеллектуальных кодов вырисовывается образ современника, охваченного сомнениями в разумности своего существования, в зыбкости границ между добром и злом, в двойственности и

³ На высказывания Бердяева Коцбек опирается в своей нашумевшей статье 1937 г. *Premišljevanje o Španiji* («Размышления об Испании»), ставшей причиной закрытия напечатавшего ее журнала с 50-летней историей – *Dom in svet*.

относительности всего, что составляет человеческий мир, человека, колеблющегося между страхом и бесстрашием и понимающего трагикомичность своего положения.

В новелле «Блаженная вина» вопрос ответственности за человеческую жизнь поставлен Коцбеком еще с большей остротой. Если в первой новелле герой вынужден перешагнуть через жизнь врага, чтобы выжить и освободиться из ловушки, то в новелле «Блаженная вина» главный герой Дамьян, врач, должен поступиться своими внутренними принципами, нарушить клятву Гиппократову и привести в исполнение смертный приговор над человеком, чья вина хотя и очевидна, но не доказана. Получив приказ и осознав необходимость его исполнения, герой «потерянно» шепчет: *«Куда меня привела любовь к человеку...»* (Косбек 1985: 89).

Когда будущий палач и жертва отходят от партизанского лагеря, в голове Дамьяна начинает звучать музыка из одноактного балета М.Ж. Равеля (1875–1937) – «Болеро» (1928). Размеренной мелодией испанского танца предвещается развитие новой темы – темы судьбы и неотвратимости возвращения к человеку совершенного им зла. Через жизнеутверждающую мелодию создается необычный образ: *«Он начал осознавать, что не может чувствовать ни страха, ни воодушевления, ни жалости. /.../ Возможно, он жил правильно, но эта правильность была пуста»* (Косбек 1985: 93-94). Герой ощущает власть неких сверхъестественных сил над собой. Он должен исполнить чуждую ему волю и сравнивает себя с героями античных трагедий, *«покорными слугами безжалостной высшей силы»* (Косбек 1985: 96).

Дамьяна охватывает страх перед роковым стечением обстоятельств, которые должны сделать из него палача. Он предчувствует близость своей нравственной гибели. Параллель с античной трагедией подчеркивает непреодолимость сил обстоятельств, перед лицом которых оказывается человек. Герой стреляет в предполагаемого предателя, понимая, что этим выстрелом он убивает и самого себя, свое внутреннее «Я». Внимание автора сосредоточено на раскрытии столкновения личности с требованиями, предъявляемыми к нему миром, силы страстей, бушующих в его душе. Обращение к античной трагедии показывает также сострадание автора к герою, так как способность вызывать в зрителях страх и сострадание были обязательны для жанра трагедии. Вместе с тем, именно охватившее Дамьяна ощущение безысходности, собственного безволия и страха заглушает в нем способность к состраданию.

Другим интеллектуальным кодом, введенным автором в новеллу, стала символическая встреча Дамьяна со змеей. Традиционно змея сочетает в себе и положительное, и отрицательно начало. Яд змеи может быть и целебным, и смертельно опасным. В «Блаженной вине» делается акцент на изначальной двойственности этого символа.

Погнавшись за змеей, герой обрекает себя на смертоносный укус, но именно благодаря этому укусу он не становится убийцей. Змеиный яд стал лекарством, излечившим внутреннее «Я» героя от охватившей его почти животной злобы к другому человеку, от пробудившегося праинстинкта охотника, чувствующего близость жертвы. И если сначала при встрече со змеей: *«Человек стал существом свободы и любви, змея же осталась запертой в тьме и злобе»* (Косбек 1985: 130), то очнувшись на следующее утро после укуса рядом со своей жертвой, Штефаном, он ясно понимает, что во тьме и в злобе погряз отнюдь не мир пресмыкающихся, а мир людей: *«Зло существует в человеке, как семя в плоде и как плод в семени»* (Косбек 1985: 137).

Тема возвращения к человеку совершенного им зла, поднятая здесь, перекликается со следующей новеллой сборника – «Огонь»⁴. Мотив огня и карающего, и очищающего весьма важен в новелле. Традиционно символика огня в европейских культурах имеет неоднозначный характер. С одной стороны, это образ яростного пламени, мстящего за грехи и грозящего смертью и уничтожением, с другой – это огонь очищения и возрождения, воплощающий творческое, активное начало. Полифоничность символики огненной стихии использована в третьем произведении книги Коцбека.

В новелле «Огонь» впервые в словенской литературе была поставлена проблема вины словенских католических священников, призвавших свою паству поддержать оккупантов, что привело к расколу словенского народа и братоубийственному противостоянию. Примечательно, что если в остальных трех новеллах для более глубокого раскрытия образов героев использованы различные музыкальные произведения, то в данной новелле в самом ее начале звучат только церковные колокола. Слышит их капеллан Мариян Жгур, ставший воплощением активного пособничества оккупантам, жесткий поборник католичества, позволяющий себе во имя высоких целей распоряжаться человеческой жизнью: *«Я так страшно верую, что мне не нужна любовь»* (Kocbek 1985: 170).

Для более глубокого раскрытия образа капеллана автор сопоставляет его (и ему подобных) с Великим Инквизитором, героем одноименной поэмы Ивана Карамазова⁵. Так, в письме от своего единомышленника, одного из организаторов антипартизанского движения Жгур читает: *«Когда я прочел эту историю независимо от нездорового романа о Братьях Карамазовых, я почувствовал вместе с друзьями ту правду, которую странный писатель показал против своей воли»* (Kocbek 1985: 221). Такого рода признание тем страшнее, чем циничнее оно произнесено. Согласно строкам из романа Достоевского, люди, подобные этим, добровольно приняли в себя *«страшного духа смерти и разрушения /.../ ложь и обман»* для того, чтобы *«вести людей уже сознательно к смерти»*, взяв на себя *«проклятие познания добра и зла»* (Достоевский 1976: 224-241). Кроме того, слова самого капеллана выдают в нем желание быть над добром и злом, управлять человеческими страстями через страх, и за этим читается непоколебимая уверенность в своей правоте. «Проклятие добра и зла» пало на Жгура тогда, когда тот выдал итальянским оккупантам и тем самым обрек на смерть Тоне, молодого словенца и своего прихожанина. Будто отражение проклятия в глазах капеллана появился необычный зеленый огонек (*«Как Вы сегодня смотрите, прям испугаться можно, если б Вас не знать»*) (Kocbek 1985: 147)).

Однако непоколебимую, казалось бы, уверенность Жгура в своей правоте подрывает последняя встреча с приговоренным к расстрелу юношей, сумевшим обезоружить его своей искренностью, цельностью, внутренней силой. Примечательно, что во время исповеди Тоне начинается гроза. Помпезные слова капеллана: *«Такими жертвами человечество искупает свои грехи...»*, – сопровождаются небесным огнем: в тот же миг темное небо рассекла молния (Kocbek 1985: 168). Сцена весьма символична. Разверзшиеся небеса можно трактовать по-разному – и как трагическое подтверждение произнесенным словам, и как предвестие наказания за вознесение над добром и злом...

Осужденный на смерть молодой человек нашел силы противостоять страху и усталости. Он нашел их в любви, том чувстве, от которого отказался Жгур: *«Перед Тоне*

⁴ Известно, что первоначально новелла называлась «Огонь в человеке или человек в огне».

⁵ Первый перевод на словенский язык романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» (1879–1880) был осуществлен Владимиром Левстиком и опубликован в 2-х томах в 1929 г. издательством «Svet» / «Мир» (Любляна).

пролетела его жизнь, и только сейчас он осознал, что любовь превращает человека из смертного в вечного» (Косбек 1985: 178).

В финале капеллан совершает самоубийство, чем подтверждает свою духовную слабость и моральное поражение. Огонь, горящий в Жгуре, нещадно сжигает его самого. В своем предсмертном письме неудавшийся «великий инквизитор» признается, что, безоговорочно последовав за идеей огня и меча, он в первую очередь уничтожил самого себя, свою человеческую сущность.

Далеко не все словенские католические священники во время Второй мировой войны следовали путем Жгура, поэтому в новелле в противовес образу капеллана появляется фигура приходского священника Ернея Амона. Он спорит с Жгуром о его поступке, пытается заступиться за осужденного перед итальянским офицером. Смерть Ернея Амона, служащего последнюю мессу в осажденном, охваченном пламенем храме, становится символом жертвенного очищения.

Мотив утраты любви появляется в новелле снова и снова. В разговоре между священником Амоном и итальянским офицером последний сравнивает себя в молодости с Орфеем, новым воплощением которого он хотел стать, но: *«Я потерял Евридику, подземный мир и саму землю. Я стал фашистом»* (Косбек 1985: 199). История великого фракийского певца, верного возлюбленного, своей чудесной музыкой очаровывавшего и людей и богов, укрощавшего дикие силы природы, представляет собой резкую противоположность исповеди человека, писавшего в юности неплохие стихи, но в котором потом что-то сломалось. Как и в мифе об Евридке, для него нетерпение стало причиной потери. Юношу охватила идея-фикс, что он станет настоящим мужчиной только, если прольет человеческую кровь. *«Фашизм ... забрал последний намек личной вины»* (Косбек 1985: 200). Вместо того чтобы давать людям – *«Все вам хочу вернуть»* назывались его первые поэтические опыты, – он стал отбирать... жизни.

Желание стать сверхчеловеком, сильной личностью увело итальянского юношу от великой силы любви и поэзии, олицетворяемой в общеевропейской традиции Орфеем, к антигуманистической идеологии фашизма. Индивидуалистический культ сверхчеловека указывал в первую очередь на необходимость преодоления ограничений человеческой природы, ведь воля, желания и поступки сильной личности ничем не должны сдерживаться. Для полноты такого противопоставления автор заставляет своего героя, Амона, напрямую высказать отношение к наследию немецкого философа Фридриха Ницше (1844–1900). В своем дневнике священник запишет: *«...сегодня ночью меня переполняет чистая любовь к существу. Поэтому мне более, чем когда-либо прежде, чужд Ницше, который советует нам любить самое отдаленное и отрицает любовь к ближнему. /.../ До глубины души мы разочаровали Бога и человека, а потому они станут нам мстителями»* (Косбек 1985: 215-216).

Как мы отмечали выше, новелла «Огонь» единственная в книге Коцбека, где для создания образа героя не используется музыка. Для капеллана Марияна Жгура и тех, чьим литературным отражением он является, она звучать и не может – утрачена связь с великой силой творчества и любви.

Четвертая новелла «Черная орхидея»⁶ в чем-то сродни поэтической балладе. Повествование о предательстве, любви и долге гармонично завершает книгу. Проблема казни без суда и следствия как признак военного времени объединяет вторую и четвертую

⁶ В 1989 г. режиссер Матьяж Клопчич по новелле «Черная орхидея» снял одноименный фильм, используя сценарий Андрея Хинга 1973 г.

новеллы сборника. Грегор, главный герой новеллы, должен привести в исполнение смертный приговор, вынесенный прекрасной девушке, которая становится для него воплощением любви. Гибель девушки воспринимается партизанами как языческая жертва древним богам, ее смерть становится залогом спасения для остальных.

В новелле «Черная орхидея» автором была использована широкая палитра интеллектуальных кодов современной европейской культуры. Так, в ночь перед роковым походом Грегор не может заснуть, в его голове чередой проходят прекрасные образы шедевров мировой литературы и культуры: *«Он смотрел на звезды и открывал их имена, в своей памяти он повторил полонез Шопена, который любил играть на пианино, снова пережил «Песню без слов» Грига и «Маленькую ночную серенаду» Моцарта, а потом представил себе жизнь Робинзона на одиноком острове. В голову ему пришли целые сцены из «Зимней сказки» и «Прекрасной Виды». Наконец восторгом его наполнила фраза из «Солнца свободы», час назад увиденная им в блокноте у Истока: «Как засияют твои глаза, когда ты увидишь мое войско и мой народ!»* (Косбек 1985: 316).

Вереница отсылок к музыкальным и литературным произведениям появилась в новелле не случайно. Это становится свидетельством богатой внутренней жизни героя, его духовности и гуманизма. Кроме того, концентрация такого обилия отсылок к творениям других художников в маленьком фрагменте новеллы сгущает духовно-эмоциональную атмосферу, усиливает напряжение повествования и одновременно является своеобразной апелляцией писателя к современной человеческой культуре. Эмоциональные переливы, быстрые переходы героя из одного состояния в другое, мятежное метание в море охватывающих его чувств – все это писателю удалось передать благодаря введению интеллектуальных ассоциативных кодов.

Звучащие в душе героя музыкальные произведения – при богатстве и разнообразии передаваемых ими эмоциональных переживаний – объединяют жизнеутверждающий характер, благородство, сила и ясность чувств.

В историю европейской культуры относит нас упоминание приключенческого романа «Робинзон Крузо» (1719) Даниеля Дефо (ок. 1660–1731). Вместе с ним в многоголосие образов вступает мотив одиночества, изгнания, мотив потери родины и желания вернуться. С новой силой, приобретая общечеловеческий характер, он продолжает звучать в душе героя при упоминании «Зимней сказки» Уильяма Шекспира (1564–1616). Конфликты эпохи (нравственные ли, общественные ли, или же политические) мыслятся Шекспиром как вечные и неустраимые: разлад – неотъемлемая часть мира. Эти настроения весьма близки герою Косбека. Но в финале своей романтической драмы Шекспир возвращает людям утопическую надежду на лучшее: буря сменяется спокойной ясностью, философским примирением с жизнью. Сцены из этой пьесы возникают перед глазами Грегора, героя новеллы Косбека, параллельно со сценами из «драматической поэмы» крупнейшего словенского писателя первой половины XX в. Ивана Цанкара (1876–1918) – «Прекрасная Вида» (1912), – лейтмотивом которой стало словенское «hgrepenje», которое на русский язык можно лишь приблизительно перевести как «страстное желание, жажда чего-либо, стремление, тоска». Грегору созвучна цанкаровская идея вечного противостояния страстной мечты человека вырваться из телесных оков в мир духовной чистоты и спокойствия обыденной жизни. Высокое стремление к недостижимому – «hgrepenje» – произрастает из страданий душевных и физических, без них оно невозможно. Через подобные страдания проходит и Грегор, когда вынужден решать неразрешимую задачу, поставленную войной, историей, долгом перед своим народом.

Усиление национальной составляющей вызвано также упоминанием исторического романа словенского писателя Франа Салешкого Финжгара (1871–1962) – «Под солнцем свободы» (1906–1907, изд. 1912 г.), снискавшего в словенском обществе большую популярность накануне Первой мировой войны.

Повествование пестрит отсылками к другим литературным произведениям. Это и прозвища партизан – Крпан (упоминавшийся выше герой Левстика), Шиме (якобы производное от имени словенского поэта Симона Грегорчича, 1844–1906), Петек (Пятница) и Робинзон, Пилат и др. (Kocbek 1985: 274-275). Это и упоминания героинь древнегреческой и римской мифологии Антигоны и Дианы, а также (весьма неожиданно) персонажей древних египетской и китайской культур – египетской царицы (возможно, Клеопатры,

69–30 гг. до н.э.) и образов знаменитого китайского поэта Ли Бо (Ли Тай-Бо, 701–762). Рядом с ними соседствуют Иван Цанкар и его «Брат, давно уж спящий» (фраза из драмы Цанкара «Соблазн в долине святого Флориана», 1908, – имеется в виду словенский поэт Йосип Мурн-Александров), с которым связана идея безответной любви к родине. Называются даже скульптуры (точнее кариатиды) хорватского мастера Ивана Мештровича⁷ (1883–1962), чьи произведения отмечены демократизмом и национально-освободительным пафосом (Kocbek 1985: 334). В письмах друзей упоминается новелла немецкого писателя родом из латвийской Риги Вернера Бергенгрюна (1892–1946) «*Die Fahrt des Herrn von Ringen*» из сборника «*Rozen am Galgenholz*» (1923) («Путешествие господина фон Рингена», с. 270). А воспоминания героя о юности связаны с прочитанным некогда трудом «вождя мирового пролетариата» В.И. Ленина (1870–1924), посвященным борьбе с религиозным мышлением, – «Материализм и эмпириокритицизм: Критические заметки об одной реакционной философии» (1909). Отрицание (вслед за большевиками) божественного начала, веры, а следовательно, одной из важнейших жизненных опор означает для героя одиночество и обреченность: «*Он понял: сейчас он до конца захвачен силами природы и истории, сейчас он стоит абсолютно одинокий перед злом и смертью*» (Kocbek 1985: 309).

Проблема исторической необходимости, поднимавшаяся и в других новеллах, в «Черной орхидее» получает свое логическое завершение. Постепенно главный герой приходит к мысли о том, что «*история – госпожа судьбы, а сегодня – жестокая и безжалостная госпожа человека, она владеет всеми его законами. И все же человек отличен от нее. Что-то в нем сопротивляется, человек хочет воплотить историю так, чтобы перерасти ее*». (Kocbek 1985: 301) Человек отличается от истории, потому что древнее ее. По самой своей сути он должен хотеть добра и ограничивать зло, хотя и вынужден подчиняться внешним обстоятельствам. В частности, доказательством этого может служить наследие мастеров прошлого. Использование интеллектуальных ассоциативных кодов, связанных не только с современностью, но и с культурой древности, призвано усилить мотивацию героев новеллы, подчеркнуть общечеловеческий характер происходящей с ними трагедии.

Символичен образ невесты, появляющийся в конце книги Коцбека. Главная героиня «Черной орхидеи», Катарина (от греческого «чистый, непорочный»), идет на расстрел в подвенечном платье. Примечательно, что в своей трактовке Коцбек следует народной

⁷ В 1942 г. скульптор был вынужден покинуть Югославию, а в 1947 г. переехал в США.

традиции, где образ невесты является сакральным⁸: подчеркивается переходность состояния невесты, ее разрыв с прошлой жизнью сближает образ со смертью. Так и в последней новелле книги «Страх и мужество» любовь и гибель главных героев становится искупительной жертвой, залогом будущего. Некоторые исследователи видят в истории Катарины и Грегора своеобразное продолжение литературного мифа, созданного великим словенским поэтом Франце Прешерном (1800–1849) в поэме «Крещение при Савице» (1836), – о Богомиле и Чертомире, чья любовь и жертвенность стала национальным символом словенцев (Rovtar 1999).

Во время научного colloquiuma, который проходил в Праге 10 марта 2005 г., словенский лингвист Марко Есеншек (Марибор), говоря о языке Коцбека в книге «Страх и мужество», отметил отличающую его своеобразную «приподнятость» над литературной нормой, близость к языку философии, чрезвычайно часто используются абстрактные понятия, язык «вычищенный», поэтизированный, построенный на параллелизмах⁹. Схожую картину можно наблюдать и на уровне создания образов героев, их мотивировки. Обилие интеллектуальных ассоциативных кодов в произведении делает его восприятие сложнее, но вместе с тем и богаче, насыщеннее. Философские вопросы человеческой экзистенции появляются непосредственно в диалогах героев.

Коцбек поднимает острейшие проблемы современности: одна из них – это изначальная относительность любого человеческого решения, состояния, действия, принципиальная невозможность деления человеческого мира только на белое и черное, положительное и отрицательное. Как говорят его герои: «Если не было бы зла, не было бы и добра» (Kocbek 1985: 273.).

На фоне трагедии Второй мировой войны писатель показывает тяжелейшую внутреннюю борьбу героя. Активно используя наследие национальной словенской и общеевропейской поэтической, прозаической и музыкальной культуры, Коцбек тем самым подчеркивает обоснованность появления внутренней духовной раздвоенности у человека, своего современника. В книге «Страх и мужество» с новой искренностью автор создает поэтический образ человеческой экзистенции, полной конфликтов и противоречий, отмеченной свободой и ответственностью, определяемой физической смертью и духовным бессмертием.

Библиографический список

- Kocbek E. Strah in pogum. Štiri novele / E. Kocbek. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1985. 411 s.
Kocbek E. Zbrano delo / E. Kocbek / ur. in opombe A. Inkreta. Ljubljana: DZS, 1994. Knj. 5.
Rovtar B. Spremnna beseda. Ljubezen in smrt sta ženskega spola / B. Rovtar // Kocbek E. Črna ohrideja. Ljubljana: Gyrgus, 1999.
Бердяев Н.А. О самоубийстве. М.: МГУ, 1992.
Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы / Ф.М. Достоевский // Полн. собр. соч. в 30 т. Л.: Наука, 1976. Т. 14.
Достоевский Ф. М. Дневник писателя за 1877 г. Апрель / Ф.М. Достоевский // Полн. собр. соч. в 30 т. Л.: Наука, 1983. Т. 25.

⁸ Известно, что первоначально новелла называлась «Невеста» (Kocbek E. Zbrano delo. Knj. 5. S. 572.)

⁹ Статья М. Есеншека будет опубликована в сборнике материалов colloquiuma (ср. сноску 1).